

# Metaforen in de films van Jacques Tati

Een formele en conceptuele analyse

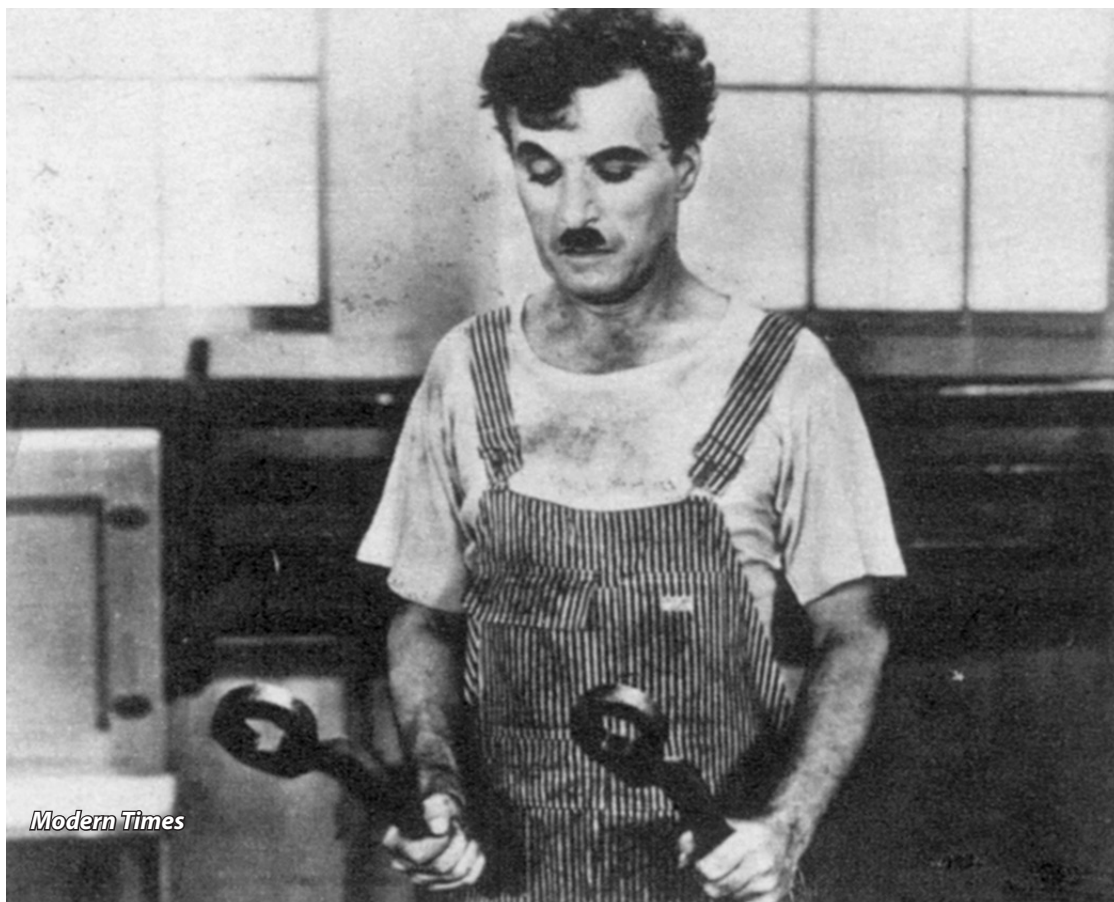
Maarten Coëgnarts & Peter Kravanja

In een vorig artikel in dit tijdschrift (Coëgnarts en Kravanja 2011a) hebben we uitvoerig het belang van metaforen in de kortfilms van de Amerikaanse stille filmkomiek Buster Keaton besproken. Nu richten we onze aandacht op de geluidsfilms van de Franse cineast Jacques Tati.

Tati was schatplichtig aan Buster Keatons *visual comedy*. Zijn personage 'Monsieur Hulot' verwierf internationale bekendheid met *Les vacances de Monsieur Hulot* (1952), *Mon oncle* (1958) en *Playtime* (1967). We starten onze uiteenzetting met een theoretische beschouwing over de *metaphor gag*. Vervolgens nemen we de proef op de som en analyseren we concrete voorbeelden uit het filmsche oeuvre van Jacques Tati. Hierbij eisen twee vragen in het bijzonder onze aandacht op: welke soort van metaforen zijn dominant, en wat zijn de voornaamste modaliteiten waarin de beide termen van de metafoor zich presenteren?

## Een theoretische inleiding tot de *metaphor gag*

Om humor te typeren doen auteurs niet zelden beroep op de theorie van incongruentie. Dat is wat met een term uit het filosofische jargon het *formele object* van humor genoemd zou kunnen worden. Het is de perceptie van een incongruentie binnen een situatie of gebeurtenis die ons aan het lachen brengt en de humor veroorzaakt (Carroll 1991: 26-27). Zo lachen we bijvoorbeeld bij het komische duo Laurel en Hardy om de tegenstelling tussen dik en dun.



*Modern Times*

Binnen deze theorie neemt de *metaphor gag* een prominente plaats in. Bij deze vorm van humor komt het plezier voort uit het opmerken van een incongruentie tussen de letterlijke en de metaforische interpretatie. Anders gezegd: het formele object van de *gag* wordt bepaald door de metafoor. In zijn meest vereenvoudigde en schematische vorm voltrekt zich hierbij het volgende actieve proces: X ziet Y als Z. In *Modern Times* (1936) komt Chaplin op een bepaald moment uit de fabriek, vlak nadat hij daar 'dolgedraaid' is door talloze schroeven aan te draaien. Hij ziet een mevrouw in een jurk met zwarte knopen die erg op de schroeven lijken. Zijn mechanische gedrag wordt hierdoor opnieuw gestimuleerd en hij begint de knopen aan te draaien. In dit triviale voorbeeld ziet Chaplin (X) de KNOPEN (Y) als SCHROEVEN (Z) op basis van een gedeelde structuur tussen het brondomein (de SCHROEVEN) en het doeldomein (de KNOPEN). De humor vloeit voort uit de incongruentie tussen de letterlijke interpretatie (de knoop als een knoop) en anderzijds de metaforische interpretatie (de knoop als een schroef). Vaak, maar niet altijd, gaat het om misverstanden waarbij iemand iets verkeerdelijk aanziet voor iets anders. In dit geval is het van belang dat de fout van X in het zien van Y als Z op een bepaald moment ook wordt bekendgemaakt aan iemand, hetzij aan de protagonist (A), hetzij aan andere personages (B), hetzij alleen aan de kijker (C) (zie ook Bellos 1999: 173).

Dit 'zien als' of wat Wittgenstein (1958: 193), hoewel niet vanuit een metaforisch oogpunt, 'das Bemerken eines Aspekts' ('het opmerken van een aspect') noemt, mag niet verward worden met de perceptie of de zintuiglijke aanschouwing (zie ook Hester 1966). De reden hiervoor is dat 'zien als', in tegenstelling tot perceptie, gerelateerd is aan het hebben van mentale beelden (waaronder ook auditieve: 'Ik verbeeldde mij het geluid van een autotoeter als het geluid van een eend'). Wittgensteins concept van een 'aspect', wat wij hier in navolging van Hester (1966) zullen omschrijven als de metaforische relatie tussen een bron- en een doeldomein, is gelijkaardig aan het concept van een (mentaal) beeld. Iets 'zien als' houdt een mentale activiteit in en is bijgevolg onderworpen aan de wil. Zo kan je bijvoorbeeld zeggen 'Beeld je dit in' of 'Zie deze figuur als dit', maar je kan niet zeggen 'Zie dit blad als groen' (Wittgenstein 1958: 213). Op een gelijkaardige wijze zou je kunnen stellen dat het gedrag van Chaplin in *Modern Times* de kijker uitnodigt tot het bevel 'Zie de knopen nu als schroeven' of 'Merk de corresponderende mappings op tussen een knoop en een schroef.' (1)

Omdat 'zien als' noodzakelijkerwijze een activiteit van de verbeelding impliceert, volgt hieruit dat de mogelijkheid ervan berust op wat Wittgenstein (1958: 208) omschrijft als 'das Beherrschen einer Technik' ('het beheersen van een techniek') (zie ook Hester 1966: 205). 'Zien als' vereist namelijk de vaardigheid van onze verbeelding om Y te zien als Z. De techniek maakt dat het 'zien als' verschillend is van de normale perceptie. De afwezigheid ervan of het in gebreke zijn noemt Wittgenstein (1958: 213) 'Aspektblindheit' ('aspectblindheid'). Bijgevolg is ook het succes van de *metaphor gag* afhankelijk van deze techniek. Wanneer de kijker immers niet in staat is om Y te zien als Z en zo de incongruentie op te merken die als formeel object noodzakelijk is om de humor uit te lokken, dan zal de *gag* onopgemerkt blijven. Filmkomieken zoals Charles Chaplin en Buster Keaton blinken gewoonlijk uit in deze techniek om het ene in termen van het andere te zien. Over de eerste schrijft Carroll (1991: 32): 'Chaplin is particularly invested in the theme of imagination, and it is an essential feature of his character that he can see things differently from others, that is to say, imaginatively.'

Dit 'zien als' mag dan gerelateerd zijn aan het hebben van beelden, de band met perceptie wordt toch niet volledig opgeheven. Die bestaat er namelijk in dat het aspect, hoewel het tot de subjectieve verbeelding behoort, er is om opgemerkt te worden door iedereen (zie ook Hester 1966: 205). Het aspect of de metafoor maakt deel uit van de publieke wereld in zoverre dat de twee termen zich perceptueel aanbieden in een bepaalde vorm of modaliteit (waarover later in dit artikel meer). Wittgenstein (1958: 197) stelt dat het opmerken ervan deels een visuele ervaring impliceert en deels een denken: 'Und darum erscheint das Aufleuchten des Aspekts halb Seherlebnis, halb ein Denken.' 'Zien als' is als *zien* in de zin dat het aspect objectief opgeroepen wordt, toegankelijk voor alle mensen, maar het is tegelijkertijd als *niet zien* in de zin dat het de beheersing van een verbeeldingstechniek vereist.

Het 'metaforische zien als' dat hier wordt gepresenteerd wijkt echter op een cruciaal punt af van de niet-metaforische beschrijving die Wittgenstein ons geeft (zie ook Aldrich 1966: 208-209).

Wittgenstein illustreert namelijk de notie van 'zien als' aan de hand van Jastrows befaamde *duck-rabbit* figuur. In dit voorbeeld is de metafoor EEND IS KONIJN (Y is Z) gegeven als een samengestelde figuur en is het de taak van X om Y en Z afzonderlijk te beschouwen. Bij 'metaforisch zien als' daarentegen zijn Y en Z gegeven en is het de taak van X om Y metaforisch te zien als Z. In het voorbeeld van de KNOPEN ZIJN SCHROEVEN zijn de knopen (Y) visueel gegeven en worden de afwezige objecten, de schroeven (Z), via Chaplins fysieke gedrag tegenwoordig gesteld op het witte doek. Het doel van 'metaforisch zien als' is dan het ontdekken van de corresponderende *mappings* tussen Y en Z. In tegenstelling tot de *duck-rabbit* figuur zien we zowel de letterlijke interpretatie (de knopen als knopen) als de metaforische interpretatie (de knopen als schroeven) (zie ook Carroll 1991: 32).

We hebben de interne samenhang van de metafoor als een relatie tussen een bron- en een doeldomein al getypeerd. Deze relatie kan verder twee vormen aannemen. Enerzijds kan zij zich presenteren als een *conceptual metaphor* of conceptuele metafoor, anderzijds als een *image metaphor* (zie ook Lakoff 1987; Lakoff en Turner 1989; Lakoff 1993). (2) Beide types behoren tot het conceptuele domein van ons denken, maar verschillen intrinsiek van elkaar. Conceptuele metaforen zijn metaforen waarbij een conceptueel domein (het doeldomein) wordt begrepen in termen van een ander conceptueel domein (het brondomein). Dergelijke metaforen zijn meer algemeen, gaan vaak schuil achter onze alledaagse redeneringen en worden voornamelijk gebruikt om het abstracte te interpreteren in termen van het concrete. Denk bijvoorbeeld aan de conceptuele metafoor TIJD IS RUIMTE zoals die tot uiting komt in alledaagse uitspraken als 'De tijd vliegt voorbij' of 'De deadline ligt voor ons'. In beide gevallen wordt het abstracte doeldomein TIJD begrepen in termen van het concrete brondomein RUIMTE. (3)

Bij *image metaphors* daarentegen maken de conceptuele domeinen plaats voor mentale beelden. Meer bepaald wordt een mentaal beeld op basis van een gedeelde interne structuur *gemapt* op een ander mentaal beeld (Lakoff en Turner 1989: 89-96; Lakoff: 229-231). (4) Vanwege de zeer gelimiteerde *mappings* worden ze ook wel 'one-shot metaphors' genoemd. Dergelijke metaforen zijn meer specifiek, ze komen minder voor in alledaagse redeneringen en nemen gewoonlijk de vorm aan van het type CONCREET IS CONCREET. Het voorbeeld van de KNOPEN ZIJN SCHROEVEN kan in deze groep van metaforen worden ondergebracht. Zowel bron- als doeldomein verwijzen naar fysieke objecten die toegankelijk zijn voor onze zintuigen. Het fysieke gedrag van Chaplin roept het conventionele mentale beeld op van een schroef dat vervolgens wordt *gemapt* op het mentale beeld van een knoop. Ook hier is de metafoor in de eerste plaats een zaak van ons denken en pas in afgeleide zin een zaak van modaliteit. De vorm waarin de beide termen zich opdringen aan onze zintuigen (visueel respectievelijk gedrag) is enkel de aanzet die de *mapping* op een conceptueel niveau initieert. Merk op dat we hier spreken over een *conventioneel* mentaal beeld van de schroef. In tegenstelling tot de knopen worden de schroeven in dit voorbeeld immers niet getoond. Zo beschikken we alleen over een conventioneel beeld van een schroef waarop we beroep kunnen doen zonder dat er effectief een concrete schroef wordt getoond. Voor de metaforische overdracht is het verder van belang dat de beelden worden gestructureerd in termen van een achterliggende en schetsmatige structuur (zogenaamde *image schemas*), en niet zozeer van een specifieke en rijk gedetailleerde textuur. (5) Omdat de knopen en de schroeven niet hetzelfde zijn, dienen de vormen immers zo flexibel mogelijk voorgesteld te worden, willen ze zich invoegen in een metaforisch proces van *image-mapping*. Alleen door de bemiddeling van zo'n schema dat de contouren van beide beelden bevat, kan de schroef op een knoop *gemapt* worden (zie ook Lakoff 1987: 220). Gleason (2009: 451) spreekt in dit verband ook van een *visual template* en omschrijft het als een soort van *greatest-common-factor-image*, een schema waarin we de beide beelden afzonderlijk kunnen beschouwen.

Opmerkelijk aan het voorbeeld uit Chaplins kortfilm is dat simultaan met de *image-mapping* ook de functie van het brondomein metaforisch wordt overgedragen. De functie van schroeven (de structuur 'om aangedraaid te worden') wordt samen met de vorm verplaatst in de richting van de knopen. Of: de knopen vervullen de functie van schroeven. Dit voorbeeld wijkt op die manier af van het voorbeeld dat door Lakoff (1987: 219) als exemplarisch wordt bevonden voor de *image metaphor*,

namelijk een (verbale) uitdrukking van André Breton: 'My wife... whose waist is an hourglass.' Hier beperkt de *mapping* zich louter tot *image-mapping*: het conventionele mentale beeld van een zandloper wordt geprojecteerd op het conventionele mentale beeld van de taille van een vrouw. De structuur van het voorwerp 'om te weten hoeveel tijd er voorbij is' wordt niet meegenomen in de metaforische overdracht.

*Image metaphors* en conceptuele metaforen sluiten elkaar niet uit. Zoals Lakoff en Turner (1989: 8; 92) al opmerkten en onze analyse verder zal illustreren, kunnen *image metaphors* ook de *trigger* zijn voor conceptuele metaforen.

Beide types kunnen op hun beurt zowel een mono- als een multimodale gedaante aannemen. We spreken van monomodale metaforen wanneer 'beide termen van de metafoor uitsluitend of overwegend in eenzelfde modaliteit worden gegenereerd' (Forceville 2009: 23). Vanuit deze definitie is de visuele metafoor een metafoor waarbij zowel bron- als doeldomein op visuele wijze aan bod komen. Worden beide termen van de metafoor daarentegen 'uitsluitend of overwegend voorgesteld in verschillende modes', dan hebben we te maken met multimodale metaforen (Forceville 2009: 24). Zo laat het voorbeeld van de KNOPEN ZIJN SCHROEVEN zich omschrijven als een *multimodale image metaphor gag*. Het doeldomein wordt visueel voorgesteld (op het witte doek zien we daadwerkelijk knopen) terwijl het brondomein via gedrag wordt opgewekt. (6) In eenzelfde betekenis spreekt Noël Carroll (1991: 30-33) over *mimed metaphors*. Maar omdat het doeldomein visueel aanwezig is, zullen wij de term *visual-mimed metaphors* hanteren. Denk bijvoorbeeld ook aan de befaamde scène uit *The Gold Rush* (1925) waarin Charles Chaplin een zichtbare schoen via mime verorbert als een maaltijd. In dit geval is de humor het gevolg van incongruentie uitgelokt door een *visual-mimed image metaphor*. Enerzijds is er de letterlijke interpretatie (de schoen als schoen), anderzijds is er de metaforische interpretatie (de schoen als maaltijd). De schoen wordt visueel afgebeeld terwijl de maaltijd door pantomime wordt opgeroepen. Zoals wij al aangetoond hebben (zie Coëgnarts en Kravanja 2011a) is de *visual-mimed image metaphor gag* ook de voornaamste vorm van *metaphor gags* binnen de kortfilms van Buster Keaton.

Wanneer we vervolgens de twee types van metaforen combineren met de zonet beschreven clusters van modaliteiten, dan leidt dat tot de volgende taxonomie van mogelijke metaforen: monomodale *image metaphors* (waaronder de *visual image metaphor* en de *verbal image metaphor*), multimodale *image metaphors* (waaronder de *visual-mimed image metaphor*), monomodale *conceptual metaphors* en multimodale *conceptual metaphors*. Om de metafoor te identificeren dienen de volgende vragen steeds beantwoord te worden (voor de eerste drie vragen verwijzen we naar Forceville 2009: 24):

Wat zijn de twee termen van de metafoor?

Wat is het doeldomein van de metafoor en wat is het brondomein?

Welke kenmerken van het brondomein worden op het doeldomein geprojecteerd?

Hebben we te maken met een metafoor van het type *image metaphor* of *conceptual metaphor*?

Wordt de metafoor mono- of multimodaal gepresenteerd en wat zijn de modes waarin de twee termen van de metafoor worden voorgesteld?

Om de proef op de som te nemen, zal deze taxonomie in het vervolg van deze tekst op een *case-study* worden toegepast. In het bijzonder zal de *metaphor gag* worden geanalyseerd in de films van Jacques Tati, met name zijn vier meest bekende films *Jour de fête* (1947), *Les vacances de Monsieur Hulot* (1952), *Mon oncle* (1958) en *Playtime* (1967).

## Multimodale *image metaphor gags*

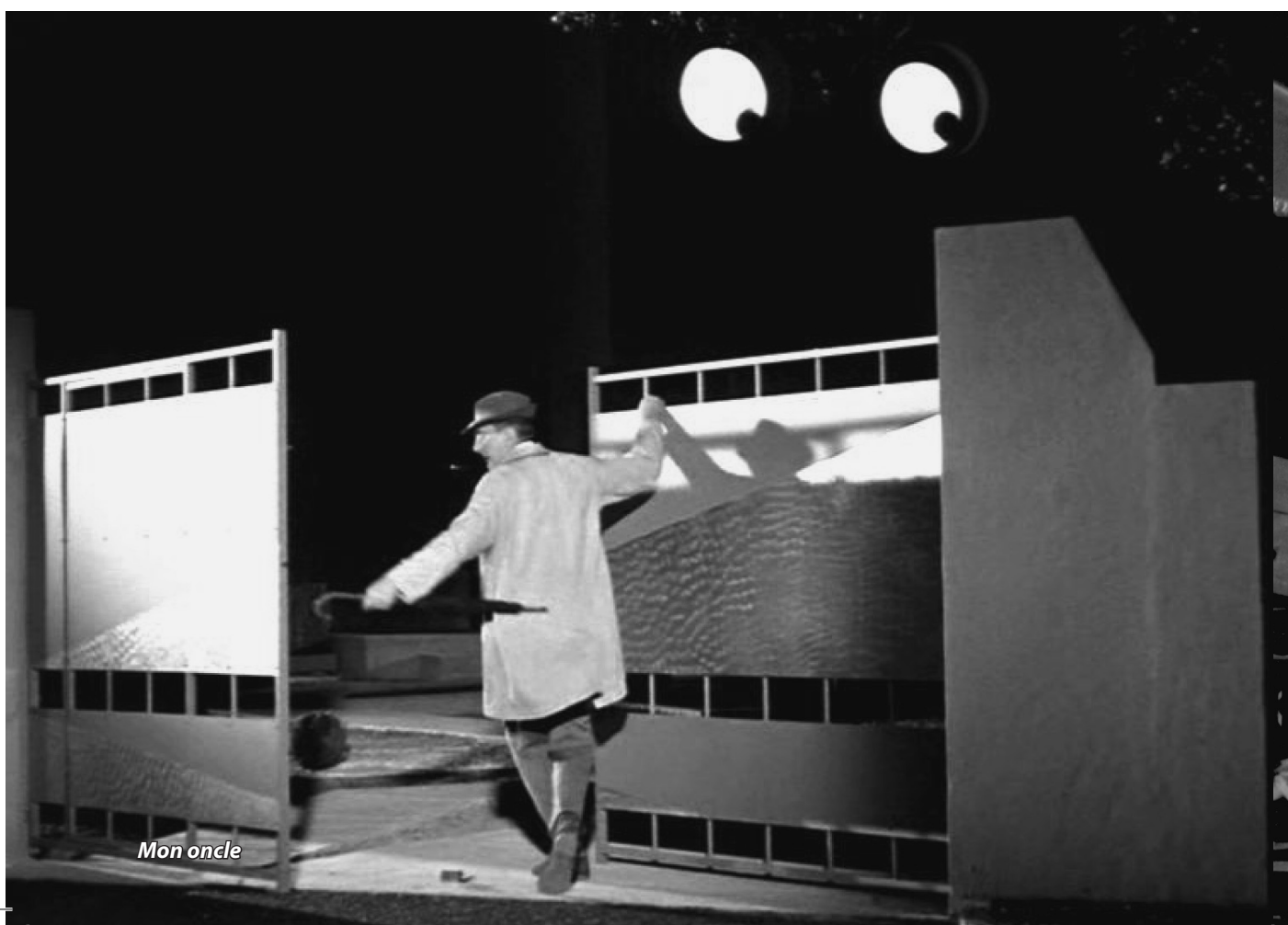
In de films van Jacques Tati onderscheiden we binnen de ruime categorie van *multimodal image metaphor gags* vier categorieën, namelijk *visual-mimed*, *visual-sound*, *visual-verbal* en *sound-mimed*. In de volgende paragrafen bestuderen we deze subtypes in detail.



### Visual-mimed image metaphor gags

Zoals de benaming al doet vermoeden worden doel- en brondomein in deze categorie visueel respectievelijk via mime opgeroepen. We hebben al verwezen naar voorbeelden uit films van Charles Chaplin. Deze *multimodale image metaphor gag* komt ook in films van Jacques Tati aan bod. In *Jour de fête* bijvoorbeeld wordt het conventionele mentale beeld van een GEWEER geprojecteerd op het mentale beeld van een WATERSLANG. De film toont de postbode verwickeld in een gevecht met een waterslang. Twee politieagenten fietsen voorbij, waarna de postbode haastig rechtop gaat staan, een militaire pose aanneemt en naar beide mannen salueert. Hierbij hanteert hij de waterslang als een geweer. De *image-mapping* betreft zowel de structuur van het attribuut, de langwerpige vorm van het geweer, als de deel-geheelstructuur. De slang correspondeert immers met de loop van het geweer, de opening van de slang met die van het geweer en het water dat eruit vloeit met de stroom van kogels. Ook in Tati's volgende films treffen we *visual-mimed image metaphors* aan. In *Les vacances de Monsieur Hulot* krijgen concrete objecten zoals een AUTOBAND en een BOOT door mime het statuut van een ROUWKRANS respectievelijk een HAAI. En wanneer Monsieur Hulot in *Mon oncle* de TELEFOON beantwoordt, klopt hij de hoorn enkele keren tegen de zool van zijn schoen, alsof hij een PIJP aan het leegmaken is. Ook uit *Mon oncle* is de opname bij nacht van het moderne huis waarin de roterende en door twee cirkelvormige raampjes uitkijkende hoofden van Mijnheer en Mevrouw Arpel fungeren als doeldomein voor de *mapping* van twee OGEN. Tenslotte worden in *Playtime* onder meer de staander van een LAMP en de scherven van gebroken GLAS door lichamelijke manipulatie getransformeerd tot een 'HOUVAST' VOOR MENSEN DIE STAAN IN EEN BUS respectievelijk IJSKLONTJES voor het koelen van champagne.

Kenmerkend voor al deze metaforen is dat zowel bron- als doeldomein gelijktijdig worden opgeroepen in een en dezelfde ruimte, zodat er steeds sprake is van *homospacialiteit* (zie ook Carroll 1996). Dat is niet verwonderlijk, omdat de fysieke handelingen onlosmakelijk samenhangen met de



*Mon oncle*

aanwezige objecten die worden benaderd. Carroll (1991: 31) merkt in dit verband het volgende op: 'Humor arises through seeing objects in their literal aspect at the very same time that the miming gesticulation enables us to see them otherwise.' Het concrete object ondergaat als doeldomein steeds de fysieke manipulatie. Wanneer deze intentionaliteit van het lichaam ten aanzien van een object er niet is, dan spreken we overigens niet langer van metaforen, maar van mime *tout court* (zie ook Carroll 1991: 32). Er is dan immers geen object meer dat een metaforische transformatie ondergaat. In *Parade* (1974), de laatste film van Tati, is er bijvoorbeeld een scène waarin hij een visser imiteert. Met uitzondering van het stoeltje waarop hij zit, valt er geen enkel object waar te nemen. Zo bootst hij het wegwerpen van een visnet na en het aanhechten van een lokaas. Maar dat zijn geen *mimed metaphors*. In de plaats van de afwezige objecten, in dit geval het visnet en de lokaas, worden namelijk geen andere objecten geplaatst.

### *Sound-mimed image metaphor gags*

In deze categorie worden doel- en brondomein via geluid respectievelijk mime opgeroepen. Hoewel minder saillant dan de vorige categorie, leveren de films van Jacques Tati ook enkele markante voorbeelden van dit type op. Wanneer de postbode in *Jour de fête* met zijn fiets het dorpscafé binnenrijdt, schrikt een krakend geluid hem op. Hij kijkt in de lucht en denkt (samen met de kijker) dat het de MAST is van een vlag die naar beneden valt. Eerder in de film hebben we immers gezien hoe een mast die ter gelegenheid van het volksfeest was neergezet naar beneden viel. Maar de postbode en de kijker worden op het verkeerde spoor gebracht. Even later toont de film de oorsprong van het geluid: het betreft een man die een KAR optilt om een wiel te vervangen. Merk op dat we het geluid van de mast niet horen, in tegenstelling tot dat van de kar. Het brondomein wordt enkel gesuggereerd door de intentionaliteit van het lichaam van de postbode. Zijn blik naar boven en zijn behoedzame lichaamshouding evoceren het auditieve beeld van een vallende mast.



*Jour de fête*

Ook in *Les vacances de Monsieur Hulot* vinden we een dergelijk spel met geluid terug. Zonder bestuurder maar met Martine en haar tante op de achterbank begint de defecte auto van Monsieur Hulot naar beneden te rollen. De weg buigt naar links, maar de auto gaat rechtdoor en rijdt door een poort naar de oprijlaan van een kasteel. De toeter is bevestigd op een loshangend reservewiel, waardoor die bij elke rotatie van het wiel over de grond een toeterend geluid maakt. Dat geluid begeleidt dan een nieuwe opname. De film toont de kasteelheer in een rolstoel op een balkon terwijl hij op gevogelte schiet. Wanneer hij het kwakende geluid van de TOETER opvangt, vat hij het verkeerd op voor dat van een EEND en begint hij te schieten. In dit voorbeeld wordt de fout enkel aan de kijker gereveleerd en blijft de kasteelheer in het ongewisse. Ook hier horen we enkel het geluid van de toeter en niet dat van eenden. De aanwezigheid van eenden wordt louter gesuggereerd door het fysieke gedrag van de kasteelheer. Merk ook het verschil in volgorde op in vergelijking met het vorige voorbeeld. In *Jour de fête* wordt eerst het brondomein via mime opgeroepen (het auditieve beeld van de mast die naar beneden valt) en pas later het doeldomein (het auditieve beeld van de kar die wordt opgetild). In *Les vacances de Monsieur Hulot* daarentegen wordt eerst het doeldomein opgeroepen (het auditieve beeld van een toeter) en pas daarna het brondomein (het auditieve beeld van een eend). Als gevolg hiervan wordt de kijker in het eerste voorbeeld misleid, in het tweede niet.

### ***Visual-music image metaphor gags***

In deze categorie worden doel- en brondomein visueel respectievelijk via muziek opgeroepen. Een voorbeeld hiervan vinden we terug in *Playtime*. De film toont op de voorgrond enkele mensen op straat die kijken hoe op de achtergrond een groep arbeiders een glazen raam verplaatsen voor het nieuwe restaurant dat 's avonds voor het eerst zijn deuren zal openen. De ritmische beweging van deze arbeiders nodigt uit tot een muzikale begeleiding. Synchroon met de arbeiders bootsen twee toeschouwers een oriëntaals muziekje na waardoor zich binnen het beeld de metafoor ontvouwt





van ARBEIDERS ZIJN DANSERS. Merk de homospatiale verdeling op van bron- en doeldomein op de dieptelijn. De oorsprong van de diëgetische muziek bevindt zich op de voorgrond (met name de twee mannen), terwijl de arbeiders zich als doeldomein ophouden in de achtergrond.

### **Visual-verbal image metaphor gags**

In deze categorie worden doel- en brondomein visueel respectievelijk via het gesproken of geschreven woord opgeroepen. Aangezien de films van Tati zich niet laten typeren door een overdaad aan dialogen, spreekt het voor zich dat de verbale weergave van het brondomein minder prominent aanwezig is dan de meer visueel gedreven modaliteiten. Niettemin treffen we ook van deze soort een voorbeeld aan. Wanneer de postbode uit *Jour de fête* even zijn fiets uit het oog verliest, roept een van de buurtbewoners: 'Hij is zijn helikopter kwijt', op die manier uitnodigend tot de *image metaphor* FIETS IS EEN HELIKOPTER. De man alludeert hiermee op het transportmiddel dat in Amerika wordt gebruikt om de post te verdelen. Het brondomein is visueel (op het scherm zien we een fiets) terwijl de helikopter verbaal wordt opgeroepen. De relatie tussen enerzijds het filmbeeld van de fiets en anderzijds de fiets als object in de werkelijkheid is iconisch van aard en berust op gelijkenis, terwijl de relatie tussen het gesproken woord 'helikopter' en de helikopter in de realiteit symbolisch is en berust op conventie.

### **Monomodale image metaphor gags**

Hier beperken we ons tot een bespreking van de *visual image metaphor*. Deze categorie komt uit onze analyse naar voren als de meest omvangrijke groep van monomodale metaforen binnen de films van Tati. Andere varianten zoals de *verbal image metaphor* en de *sound image metaphor* zijn verwaarloosbaar.

### **Visual image metaphor gags**

In deze categorie worden zowel doel- als brondomein visueel voorgesteld. Zo toont *Les vacances de Monsieur Hulot* iemand die zich als een gluurder lijkt te gedragen. Een man van wie enkel de korte, witte broek in profiel te zien is, buigt voorover en kijkt hoe een meisje zich omkleedt in een verkleedhokje op het strand. Monsieur Hulot merkt dat op en geeft de man een schop onder zijn achterste, waarna een volgende opname, ditmaal vanuit het standpunt van de 'voyeur', ons de ware toedracht toont. Niet het meisje was het middelpunt van zijn aandacht, maar zijn gezin van wie hij een foto aan het nemen was. De opnamehoek vanuit het standpunt van Monsieur Hulot en de wijze van filmische verbeelding brengen de kijker op het verkeerde spoor en zetten aan tot een metaforische lezing, namelijk FOTOGRAAF IS VOYEUR. Omdat een filmische parameter de aanzet was tot de metafoor, spreken we in navolging van Rohdin (2009) over een *filmische* metafoor. Een gelijkaardig voorval doet zich voor in *Playtime*, wanneer Monsieur Hulot wordt uitgenodigd om in het transparante glazen huis van een oude legervriend televisie te komen kijken. Op een gegeven moment biedt de film een symmetrische beeldcompositie met aan de linkerhelft Monsieur Hulot in de woonkamer van zijn vriend en aan de rechterhelft, gescheiden door een muur, een bijna identiek tafereel bij de burens. Beide groepen kijken televisie in de richting van de verticale middenas. Doordat de onderste beeldrand parallel loopt met de horizontale lijn van het transparante glazen woningcomplex is het onmogelijk om de televisietoestellen, die we daarvoor al konden opmerken in enkele afzonderlijke asymmetrische opnames, te spotten. Hierdoor lijkt het alsof ze niet naar de tv kijken, maar naar elkaar, waardoor zich de volgende metafoor vormt: TV KIJKEN IS DE BUREN BEGLUREN. Ook hier introduceert een filmische parameter (in casu de beeldcompositie) de metafoor.

Een voorbeeld van een niet-filmische *visual image metaphor* is de metafoor SPONS IS KAAS uit *Playtime*. Een spons valt van een kraam op de grond en wordt door een voetstoot van Hulot verschoven in de richting van een kraampje met kazen. Hulot neemt vervolgens de spons weer op en legt hem tussen de kazen. Zowel het bron- als doeldomein bieden zich visueel aan op het scherm. Merk



de asymmetrie of de onomkeerbaarheid van de metafoor op: niet de kaas wordt gezien als een spons, maar de spons als kaas. Ook in de laatste scène uit *Playtime* voltrekt zich een *visual image metaphor*. Op de terugweg naar de luchthaven opent de jonge vrouw het cadeautje dat ze van Monsieur Hulot heeft gekregen: een broche in de vorm van een lelietje van dalen. Ze bewondert het sieraad en kijkt vervolgens uit het raam naar buiten, waar de vorm van het bloempje resoneert in de stalen configuratie van de straatverlichting.

### **Meerdere mono- en/of multimodale verbeeldingen van individuele *image metaphor* gags**

De termen van de metafoor kunnen in meer dan één enkele modaliteit tot uiting komen. De metafoor behoort immers tot het domein van ons denken, waardoor het perfect mogelijk is dat één welbepaalde *image-metaphor* door meerdere mono- en/of multimodale metaforen wordt gepresenteerd. In de restaurantsequentie uit *Playtime* bijvoorbeeld wordt de *image metaphor* KOK IS NAPOLEON door twee verschillende monomodale metaforen opgeroepen. De film toont de opening van de balie waar de bestellingen worden doorgegeven. Deze balie is afgesloten met behulp van een zwart rolluikje. Een van de Amerikaanse gasten tikt erop, waarna het rolluikje opengaat en het gezicht van de kok verschijnt. Doordat de opening een rondboog bevat, lijkt het alsof het half gesloten rolluikje de hoed van Napoleon is op het hoofd van de kok. Deze gelijkenis wordt ook opgemerkt door de Amerikaan, die op zijn beurt een bierviltje van een dienblad oppikt en het op de 'hoed' plaatst als een soort van tricolore kokarde, een symbool van de Franse Revolutie. Hij maakt hierbij de volgende (verbale) opmerking: 'You are going to be Napoleon, l'empereur de la cuisine française'. Hij doopt de kok Napoleon, waarbij zijn gebaar met het bierviltje een bijkomende 'performance' is die deze performatieve uitspraak begeleidt. In deze scène wordt de metafoor KOK IS NAPOLEON opgeroepen door enerzijds een *visual metaphor* en anderzijds een *verbal metaphor*. In het eerste geval worden bron- en doeldomein visueel weergegeven (de kok en het rolluikje als hoed) waarbij de hoed als pars pro toto verwijst naar het conventionele beeld van de historische figuur NAPOLEON. Merk op dat de hoed en het bierviltje zelf metaforisch van aard zijn en tot stand komen door *mimed image metaphors*. Ze worden als doeldomeinen immers fysiek benaderd als een hoed en een insigne (de kok die zijn gezicht eronder plaatst respectievelijk de handbeweging van de Amerikaan). In het tweede geval worden beide termen verbaal voortgebracht. Deze weergave valt samen met de uitdrukking van de Amerikaan waarbij de concrete concepten KOK en NAPOLEON verbaal worden gegenereerd door de woorden 'you' respectievelijk 'Napoleon'.

*Playtime* biedt nog andere hoogtepunten. Nog steeds in het restaurant toont de film ons de ober terwijl hij de glazen van enkele Amerikaanse vrouwen bijvult met champagne. De hoeden van de vrouwen zijn gedecoreerd met bloemen. Door de zorgvuldig gekozen opnamehoek blijven de glazen onzichtbaar. Ze gaan verscholen achter de weelderig beklede vrouwenhoeden. Als gevolg hiervan lijkt het alsof de ober niet de GLAZEN vult, maar de PLANTEN water geeft. Deze filmische metafoor wordt zowel mono- als multimodaal opgeroepen. Enerzijds wordt het doeldomein visueel opgeroepen. We zien op het scherm een ober champagne inschenken. Anderzijds wordt het brondomein zowel visueel (de bloemen) als via mime opgewekt (de fles en de champagne die door het fysieke gedrag van de ober in relatie tot de bloemen worden omgetoverd tot een gieter en water).

Een apotheose van mono- en multimodale complexiteit is de slotscène uit *Playtime* waarin de *image metaphor* van een ROTONDE IS CARROUSEL wordt vooropgesteld. De op het scherm afgebeelde rotonde is visueel aanwezig, terwijl de afwezige carrousel wordt opgeroepen door een combinatie van modaliteiten (visueel, mime en muziek). Visueel wordt de carrousel gebracht door een warm en feestelijk kleurenpalet dat sterk contrasteert met de grijze en kille tonen van het begin van de film, alsof een kermismotief zich in de modernistische architectuur heeft genesteld. Mime vinden we onder meer terug in het beeld van een meisje in een gele jurk dat op en neer hopt achter op een motorfiets. Haar fysieke gedrag verandert de motorfiets in een carrouselpaard. Op een vrijwel identieke wijze toont de film ons een beeld van een rode en blauwe auto die op en neer bewegen in een garage. Tot

slot brengt ook het repetitieve en non-diëgetische kermisdeuntje het beeld van een carroussel voor ogen. Wanneer de muziek stopt, stopt ook de attractie (de auto's op de rotonde) en stappen nieuwe mensen op de paarden (een taxi). Pas wanneer een man in kostuum uit zijn geparkeerde auto stapt en wat munten in de parkeerautomaat stopt, hervat het melodietje, en de carroussel. De *mapping* betreft zowel de structuur van het attribuut (bijvoorbeeld de vorm) als de deel-geheelstructuur. Enerzijds resonanceert de circulaire vorm van een carroussel in de circulaire vorm van een rotonde. Deze circulariteit wordt bovendien filmisch geaccentueerd door enkele hoge opnamehoeken vanuit de lucht. Anderzijds corresponderen deelaspecten van de rotonde zoals de vervoersmiddelen en de passagiers met deelaspecten van de carroussel (de paarden respectievelijk de berijders).

#### ROTONDE

- visueel

#### CARROUSSEL

- muziek (repetitief kermisdeuntje op de geluidsband)
- mime (het meisje, de auto's)
- visueel (het warme, feestelijke kleurenpalet)
- filmisch (de hoge opnamehoek vanuit de lucht)

### Conceptuele metaforen

Alle voorbeelden die tot nu toe aan bod kwamen hadden betrekking op *image metaphors*, metaforen die concrete objecten verbinden met andere concrete objecten. Deze metaforen zouden we op het eerste gezicht kunnen afdoen als banaal en onbeduidend. Ze vormen enkel de formele objecten waarmee de *gags* worden opgebouwd. Maar wanneer we sommige van deze ogenschijnlijk triviale *image metaphors* groeperen, dan tekent er zich een ordening af op een abstracter niveau (zie onderstaande tabel).



**technologie/moderniteit**

- BOOT (visueel)
- MODERNE STRAATVERLICHTING (visueel)
- GELUID VAN TOETER (geluid)
- NAAR TV KIJKEN (visueel)
- SPONS (visueel)
- RAMEN VAN MODERN GEBOUW (visueel)
- CHAMPAGNEGLAS (visueel)
- GLAZEN SCHERVEN (visueel)
- MODERNE KEUKENKAST (visueel)

**technologie/moderniteit**

- MODERNE AANSTEKER VAN EEN AUTO (visueel)
- TELEFOON (visueel)

**verkeer**

- ROTONDE (visueel)
- BUS MET AMERIKAANSE PASSAGIERS (visueel)

**natuur**

- HAAI (mime)
- LELIETJE VAN DALEN (visueel)
- GELUID VAN EEND (mime)
- NAAR MENSEN KIJKEN (visueel)
- KAAS (visueel)
- OGEN (mime)
- BLOEM/PLANT (visueel)
- IJSBLOKJES/WATER (mime)
- MOND VAN EEN DIER (mime)

**traditie**

- LUCIFER (mime)
- PIJP (mime)

**feest**

- CARROUSSEL (mime/geluid/visueel)
- LUCHTATTRACTIE (geluid)

Zoals deze tabel aangeeft, suggereren verschillende *image metaphors* (in het bijzonder uit *Mon oncle* en *Playtime*) een groepering van onder meer algemene categorieën. Zo laten de tv, de moderne straatverlichting, de ramen en de telefoon zich onderbrengen in de categorie 'technologie en moderniteit'. Op gelijkaardige manier verwijzen de ijsblokjes, het geluid van de eend en de haai naar het globale begrip 'natuur', de lucifer en de pijp naar 'traditie' en de carroussel naar 'feest'. De *image metaphors* sturen met andere woorden aan op conceptuele metaforen waarbij betekeniselementen van de conceptuele domeinen NATUUR, TRADITIE EN FEEST worden geprojecteerd op betekeniselementen van de conceptuele doeldomeinen TECHNOLOGIE, MODERNITEIT EN VERKEER. Meer bepaald worden de bron- en doeldomeinen van de conceptuele metaforen geactiveerd door de overeenkomstige bron- en doeldomeinen van de *image metaphors*. Zo activeren bijvoorbeeld de *image* brondomeinen LELIETJE VAN DALEN, WATER EN OGEN het conceptuele brondomein NATUUR en de *image* doeldomeinen MODERNE STRAATVERLICHTING EN TELEFOON het conceptuele doeldomein TECHNOLOGIE. De verhouding tussen beide wordt getypeerd door een deel-geheelrelatie waarbij de domeinen van de *image metaphors* als specifieke delen staan voor een groter geheel (in casu de domeinen van de conceptuele metafoor). Zo is het begrip 'lelietje van dalen' een speciale beperking van het ruimere begrip 'bloem', dat zelf weer een beperking is van het nog algemenere begrip 'natuur'. De termen van de conceptuele metafoor worden op die manier gevormd door een proces van abstractie. (7)

Hoewel de eenheden van elke verticale of paradigmatische reeks duidelijk van elkaar verschillen, hebben ze toch iets met elkaar gemeen. De conceptuele metaforen geven uitdrukking aan deze algemeenheid. Omdat de beelden van een tv, plastic en straatverlichting worden geassocieerd met technologie, en omdat de beelden van een eend, twee ogen en een bloem worden gekoppeld aan de natuur activeert de superimpositie van deze beelden een conceptuele en syntagmatische verbinding tussen technologie en natuur. Tati doet bijvoorbeeld beroep op de warme en bezielde betekeniselementen van het conceptuele domein NATUUR om de kilheid en leegte van de hoogtechnologische samenleving metaforisch te counteren en te vervormen. De metafoor is op die manier het instrument waarmee de cineast warmte en leven binnenloodt in de mechanische en artificiële wereld van de moderne grootstad. De synthetische objecten krijgen in Tati's universum zowel auditief als visueel een bijna menselijk en natuurlijk karakter. Denk bijvoorbeeld opnieuw aan het huis met twee ogen uit *Mon oncle* of aan het klagende geluid van de restaurantdeur uit *Les vacances de Monsieur Hulot*. Hier laat de incongruentie zich in zijn essentie definiëren als een conceptuele metafoor met technologie en moderniteit aan de ene kant en natuur, traditie en volksfeest aan de andere kant.



De conceptuele doeldomeinen worden overwegend visueel opgeroepen via de doeldomeinen van de *image metaphors*. Ze weerspiegelen dan ook de objectieve en iconische wereld die op het scherm wordt getoond en waartegen Tati zich esthetisch en metaforisch verzet. De tv, de auto's en de moderne setting maken deel uit van de afgebeelde realiteit: een hyperfunctionele wereld gedomineerd door technologie en artificiële producten. De brondomeinen van de conceptuele metaforen daartegen worden in mindere mate visueel opgeroepen. Hier speelt vooral de mime een belangrijke rol. De kunst van pantomime wordt gebruikt om het reproduceerbare en denotatieve karakter van datgene op het scherm dat hier overwegend samenvalt met de domeinen moderniteit en technologie metaforisch te doorbreken. Zo is het afgebeelde huis niet langer een huis, maar een gezicht met ogen. De films van Tati vervormen de werkelijkheid en evoceren binnen de op het eerste gezicht allesoverheersende en onpersoonlijke iconiciteit van het camerabeeld een nieuwe wereld.

Net als in de films van Buster Keaton maken *image metaphors* onmiskenbaar deel uit van het oeuvre van Jacques Tati. Ze vormen niet alleen het formele object van talrijke gags. Als *triggers* van conceptuele metaforen vervullen ze daarnaast een cruciale rol in de overdracht van thematische betekenis. Drie types van *image metaphors* in het bijzonder boden zich aan als oplossingen om Tati's geliefkoosde thematiek van natuur versus technologie en traditie versus moderniteit esthetisch aanschouwelijk te maken: de *visual-mimed image metaphor*, de *sound-mimed image metaphor* en de monomodale *visual image metaphor*. Hoe onbeduidend en futiel deze *image metaphors* op het eerste gezicht ook lijken, achter de ogenschijnlijke muur van trivialiteit ligt een conceptuele orde ten gronde die een afspiegeling biedt van de thematische blauwdruk van de film. Een inzicht hierin vereist dus dat we allereerst de *image metaphors* in al zijn vormelijke diversiteit in kaart brengen. Het is pas met een beschrijving van de vorm dat de ideeën gelijktijdig zullen opduiken. Of in de woorden van de Oostenrijks-Hongaars-Amerikaanse componist Arnold Schönberg: 'You cannot expect the form before the idea, for they will come into being together.'



### Voetnoten

- (1) Het gebruik van de perceptuele term 'zien' in relatie tot metaforen is misleidend en dient veeleer metaforisch opgevat te worden in de zin van de conceptuele metafoor UNDERSTANDING IS SEEING, waarbij het BEGRIJPEN van de corresponderende *mappings* tussen de twee termen van de metafoor als mentale activiteit wordt gestructureerd in termen van het perceptuele brondomein ZIEN.
- (2) Om praktische redenen gebruiken we hier de oorspronkelijke Engelstalige benamingen.
- (3) Voor een toepassing van de conceptuele metafoor TIJD IS RUIMTE in film verwijzen we naar Coëgnarts en Kravanja (2011b).
- (4) Gleason (2009: 437) geeft de voorkeur aan een meer algemene, minder visueel gedreven definitie. Hij omschrijft de *image metaphor* als 'een metafoor die een concreet object verbindt met een ander concreet object'. Hij vermijdt hierdoor de veronderstelling van visualisatie die inherent is aan de definitie van Lakoff.
- (5) Mark Johnson (1987: xiv) definieert een *image schema* als 'a recurring dynamic pattern of our perceptual interactions and motor programs that gives coherence and structure to our experience'. Voor een verdere beschouwing hieromtrent zie ook Hampe (red.), *From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics*, Berlijn: Mouton de Gruyter, 2005.
- (6) Met 'visueel' wordt hier de fysieke aanwezigheid bedoeld van het object op het scherm. Kunnen we het object met andere woorden zien? In het specifieke voorbeeld uit *Modern Times* zien we niet de schroeven op het scherm, maar enkel het fysieke gedrag van Chaplin.
- (7) Hier schuilt onmiskenbaar een Kantiaanse logica achter. Zo maakte de Duitse filosoof Kant gebruik van een gelijkaardig proces van abstractie om tot zijn lijst van categorieën te komen. Neem bijvoorbeeld het begrip 'pen'. Dit is een speciale beperking van het ruimere begrip 'artefact', dat zelf weer een beperking is van een 'stoffelijk ding'. Deze reeks eindigt uiteindelijk bij het apriorische begrip waar elke vorm onder valt: de substantie (Scruton 1982: 42).

### Bibliografie

- Bellos, David (1999). *Jacques Tati*, London: The Harvill Press.
- Carroll, Noël (1991). 'Notes on the Sight Gag', p. 25-42 in: Andrew Horton (red.). *Comedy/Cinema/Theory*, Berkeley: University of California Press.
- Carroll, Noël (1996). 'A Note on Film Metaphor', p. 212-223 in: Noël Carroll. *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Coëgnarts, Maarten en Kravanja, Peter (2011a). 'Filmische metaforen in Buster Keatons kortfilms', in: CineMagie, Vol. 274, p. 33-42.
- Coëgnarts, Maarten en Kravanja, Peter (2011b). 'De visuele en multimodale verbeelding van tijd in film, of hoe tijd vorm krijgt in de ruimte', in: CineMagie, Vol. 276.
- Forceville, Charles (2009). 'Non-verbal and Multimodal Metaphor in a Cognitivist Framework: Agendas for Research', p. 19-42 in Charles Forceville en Eduardo Urios-Aparisi (red.). *Multimodal Metaphor*, Berlijn: Mouton de Gruyter.
- Gleason, Daniel W (2009). 'The Visual Experience of Image Metaphor: Cognitive Insights into Imagist Figures', in: *Poetics Today*, Vol. 30, nr. 3, p. 436-470.
- Hester, Marcus B (1966). 'Metaphor and Aspect Seeing', in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 25, nr. 2, p. 205-212.
- Johnson, Mark (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Lakoff, George (1993). 'The Contemporary Theory of Metaphor', p. 202-251 in: Andrew Ortony (red.). *Metaphor and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, tweede editie.
- Lakoff, George (1987). 'Image Metaphors', in: *Metaphor and Symbolic Activity*, Vol. 2, nr. 3, p. 219-222.
- Lakoff, George en Turner, Mark (1989). *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rohdin, Maths (2009). 'Multimodal Metaphor in Classical Film Theory from the 1920s to the 1950s', p. 403-428 in Charles Forceville en Eduardo Urios-Aparisi (red.). *Multimodal Metaphor*, Berlijn: Mouton de Gruyter.
- Scruton, Roger (1982/2004). *Kant* (vierde druk). Vertaald door Tjalling Bos. Rotterdam: Uitgeverij Lemniscaat.
- Wittgenstein, Ludwig (1958). *Philosophische Untersuchungen*, Oxford: Blackwell Publishers, tweede editie.